

„Posągi nie umierają”. Filmowa dokumentacja sztuki afrykańskiej jako forma dekolonizacji

ABSTRACT. Radkiewicz Małgorzata, „Posągi nie umierają”. *Filmowa dokumentacja sztuki afrykańskiej jako forma dekolonizacji* [“Statues Never Die”: The Cinematic Documentation of African Art as a Form of Decolonisation]. “Images” vol. XXXVIII, no. 47. Poznań 2025. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 207–219. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2025.38.47.12>.

The text analyses the documentary Mati Diop *Dahomey* (2023, *Dahomey*) and Isaac Julien’s installation and film *Once Again... (Statues never die)* (2022; 2025) to show how these works present various stages in the history of African art – from colonial looting to the complicated process of restitution, its changing status and ways of exposition. Diop and Julien’s works can be seen as various forms of decolonization, perceived as an emancipatory process, related to liberating the colonized population from domination and political, economic, social and intellectual dependence. Postcolonial scholars suggest that decolonization should be seen as activities aimed at both analysing colonialism and creating decolonized epistemologies. Diop and Julien undertake this kind of decolonization in the field of cinema, creating a discourse in opposition to institutional narratives and traditions of colonial imagery.

KEYWORDS: African art, documentary film, decolonization, museum exhibition

W dyskusji kuratorów sztuki oraz badaczy na temat kultury wizualnej rasy^[1] pojawiło się pytanie o związki między rasą a wizualnością oraz o sposoby przepracowywania tych relacji. Thuc Linh Nguyen Vu dostrzegła wspólną historię rasizmu i wizualności, podkreślając, że: „Kultura wizualna była kluczem do konstrukcji i reprodukcji wspólnego krajobrazu mentalnego w szczytowym okresie europejskiego kolonializmu. [...] Kolonialne imaginariusium obejmowało produkcję i obieg kultury wizualnej i materialnej, literatury i dziennikarstwa”^[2]. Podobne kwestie dostrzegł pisarz i artysta Gabriel Mestre Arrioja, uznając jednak, że w świecie stworzonym przez białych (i dla białych) szansą dla osób pozbawionych pozytywnych wzorców i pozytywnej samoidentyfikacji jest sztuka, dzięki której „otwierają się bramy do współczesnych kultur miejskich i pierwotnych kultur Globalnego Południa oraz ich doświadczeń”^[3]. Sfera artystyczna pozwala na inkluzyjność, empatię i akceptację, oferując możliwości (auto)ekspresji. W tej sytuacji, stwierdza Arrioja, „kobiety, tubylcy i Czarni/e muszą sami zdefiniować swoją tożsamość i zbudować swoje instytucje na własnych warunkach, patrząc w przyszłość i nie tracąc z oczu swojej przeszłości”^[4]. Na znaczenie tego rodzaju działań zwróciła uwagę także Monika Bobako, podkreślając,

[1] Zob. Gabriel Mestre Arrioja et al., *Kwestionariusz: kultura wizualna rasy*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2020, nr 28, s. 1–48.

[2] Ibidem, s. 16.

[3] Ibidem, s. 9.

[4] Ibidem.

że w efekcie zmagania osób nie-Białych z białą supremacją i ich walk o uznanie nastąpiła reorganizacja przestrzeni społecznej, politycznej i kulturowej, w której wytwarzana jest tożsamość jednostkowa i zbiorowa. I choć, jak zaznaczyła badaczka, demontaż systemu białej dominacji wciąż trwa, to „faktem jest, że w rasowej/ urasawiającej ekonomii spojrzenia nastąpiły znaczące przesunięcia” [5]. W ich efekcie w sferze widzialności nie-Białych przełamana została optyka rasistowskich stereotypów, a równocześnie możliwe stało się odwrócenie kierunku spojrzenia i skierowanie go na uprzywilejowane dotąd osoby (i kultury).

Filmowym zapisem tego rodzaju przesunięć i oglądów z innej perspektywy są: dokument Mati Diop *Dahomej* (*Dahomey*, 2023) o powrocie do Republiki Beninu rzeźb zwróconych przez Francję oraz stworzona przez Isaaca Julienu multimedialna instalacja *Raz jeszcze... (Posągi nigdy nie umierają)* (*Once Again... [Statues Never Die]*, 2022) i oparty na niej dokument z 2025 roku, dotyczące zbiorów amerykańskiej The Barnes Foundation. Realizacje te pokazują różne etapy w dziejach sztuki afrykańskiej, jej zmieniający się status i sposoby eksponowania. Od kolonialnej grabieży i redukowania do funkcji eksponatów w zachodnich kolekcjach, po skomplikowany proces odzyskiwania i związaną z nim rekonstrukcję dziedzictwa oraz jego świadomości wśród osób afrykańskiego pochodzenia. I wymienione filmy, i instalacja, mimo wąsko ujętego tematu, zdołały uchwycić wielowątkowość debat wokół kolonializmu i dekolonizacji. Julien w swoich pracach konsekwentnie eksploruje kwestię kulturowej tożsamości Czarnych, którą sztuka jednocześnie współtworzy i wyraża w różnych warunkach i momentach dziejowych. Dlatego w swoim wielowątkowym projekcie – zrealizowanym najpierw w przestrzeni galerii, później w postaci filmu – skupił się na dorobku artystycznym i filozoficznym Afroamerykanów z czasów tzw. renesansu Harlemu, ale nawiązał też do głosów wybrzmiałych w kinowych obrazach: *Posągi też umierają* (*Les statues meurent aussi*, 1953) w reżyserii Alaina Resnais, Chrisa Markera i Ghislaina Croqueta oraz *Ukrywacie mnie* (*You hide me*, 1970), który Nii Kwate Owoo, student pochodzący z Ghany, nakręcił w Muzeum Brytyjskim. Fragmenty tych filmów, przywołane przez Julienu w wieloekranowej prezentacji wizualnej, rekonstruowały, a zarazem potwierdzały ciągłość dyskusji wokół afrykańskiego dziedzictwa i jego statusu w postkolonialnych realiach. Oba krótkie metraże sprzed lat mogą być także ciekawym dopełnieniem filmu *Dahomej* nakręconego przez Diop, dostarczając historycznej dokumentacji dzieł z Afryki w zbiorach europejskich, a równocześnie stanowiąc zapis podejmowanej wcześniej na obszarze kina dyskusji z polityką kolonialną i z jej konsekwencjami. Oryginalność tych kinowych wypowiedzi wynika z uchwycionej w nich specyfiki czasu i miejsc, w których zostały zrealizowane, a także z uwzględnienia w nich różnorodnych perspektyw i subiektywnych punktów widzenia. Motyw filmowania istniejących lub tworzonych na nowo kolekcji

[5] Ibidem, s. 41–42.

muzealnych i identyfikacji rdzennego dziedzictwa, którego częścią są poszczególne wytwory, pozwala spojrzeć na realizacje Diop i Juliena oraz wcześniejszą Nii Kwate Owoo jako na różne formy dekolonizacji – tak sztuki, jak i kina.

W dyskusjach nad imperializmem, europocentryzmem i orientalizmem dekolonizacja jest postrzegana jako proces emancypacyjny, związany z wyzwoleniem ludności skolonizowanej spod dominacji i zależności politycznej, ekonomicznej, społecznej i intelektualnej[6]. Przy czym, jak podkreśla Esmaeil Zeiny, z perspektywy postkolonialnej samo pojęcie kolonializmu nie oznacza jedynie zawłaszczania i okupacji terytorialnej, przekształciło się bowiem w niewidoczne sieci relacji władzy, związane między innymi z marginalizacją niezachodnich twórców, myślicieli oraz koncepcji i teorii. Jego zdaniem współcześnie nadal funkcjonują „kolonialne matryce władzy, obecne w życiu, umysłach, wyobraźni, językach i epistemologiach (dawniej) skolonizowanej ludności”[7]. Dlatego należy mówić jednocześnie o kolonizacji wiedzy (ang. *coloniality of knowledge*), prowadzącej do marginalizacji i spychania na peryferia jej niezachodnich obszarów o rdzennym charakterze, oraz o dekolonizacji, związanej z interwencyjnymi działaniami przynoszącymi odmienne interpretacje światowej geopolityki.

Jak zauważa Zeiny, dekolonizacja sprawia, że przestaje działać binarna opozycja „Zachód i Reszta”[8] (ang. *The West and the Rest*), zwłaszcza że ta „Reszta” podejmuje dialog przyczyniający się do zmiany sposobów opisywania, konceptualizacji i hierarchizacji świata. W tej sytuacji dekolonizację postrzega się jako działania ukierunkowane równocześnie na analizę kolonializmu i na tworzenie zdekolonizowanych epistemologii. Jedną ze stosowanych strategii jest „odpisywanie” (ang. *writing-back*), traktowane jako „paradygmat zakładający «rewizję» oglądu historii kolonialnej [...], rekonstrukcję regionu i narodu zgodnie z doświadczeniem niezachodnich pisarzy i «przepisanie» kanonicznych opowieści, aby podważyć przejęcie władzy i kontroli nad światem jako częścią imperium”[9]. Poza tym gest „odpisywania” jest rodzajem „opozycyjnego dyskursu”[10] (ang. *counter-discourse*), który pozwala podważyć hegemoniczne narracje: historyczne, literackie, i zaproponować ich postkolonialną alternatywę. Jako przykład Zeiny podaje powieść *Szerokie Morze Sargassowe*[11] (*Wide Sargasso Sea*, 1966) karaibskiego autora Jeana Rhysa, który oddał głos zamkniętej na strychu, egzotycznej, szalonej kobiecie powieści Charlotte Brontë *Dziwne losy Jane Eyre* (*Jane Eyre*, 1847).

Dla Diop, mającej senegalskie korzenie, i Juliena, pochodzącego z rodziny karaibskich emigrantów, rejestracja z kamerą kolekcji sztuki

[6] Zob. Esmaeil Zeiny, *Introduction. The Rest and Decolonial Epistemologies*, [w:] *The Rest Write Back. Discourse and Decolonization*, red. idem, Brill, Leiden 2019, s. 2.

[7] Ibidem.

[8] Ibidem, s. 7.

[9] Ibidem, s. 8.

[10] Ibidem.

[11] Jean Rhys, *Szerokie Morze Sargassowe*, tłum. Maryla Topczewska-Metelska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987.

afrykańskiej to również rodzaj „odpisywania” na stojące za nimi narracje (muzealne, estetyczne i polityczne), pozwalający ukazać alternatywne wobec nich stanowiska i idee. Nakrecone przez nich materiały filmowe współtworzą swoisty opozycyjny dyskurs wobec instytucjonalnych formuł i tradycji obrazowania o kolonialnym charakterze. Nawiązania Juliena do wcześniejszych realizacji filmowych jeszcze bardziej podkreślają relacyjny i dialogiczny charakter jego twórczości, w której podejmuje na nowo kwestię statusu sztuki afrykańskiej. A zdaniem Zeinyego najważniejszą cechą podobnego „odpisywania” jest właśnie jego dialogiczny charakter, który pozwala wykorzystać istniejący materiał (jak powieści z epoki kolonialnej), by stworzyć wizję będącą w opozycji do rasizmu i kolonialnej wyższości. Dlatego strategia ta nie jest rodzajem zemsty, lecz sposobem na ujawnienie i przepracowanie stereotypów: „Jest odzyskaniem własnego głosu, narracyjnej autonomii i sprawczości”[12]. Podobna sprawcza postawa stoi za politykami kuratorskimi, sfilmowanymi przez Diop i Juliena, którzy pokazują, jak wytwory sztuki afrykańskiej nabierają znaczenia w określających je kontekstach: oryginalnego pochodzenia, dziedzictwa i tożsamości ich wytwórców, użytkowników i odbiorców. Zestawienie filmowych dokumentacji wykonanych przez twórców pozwala dostrzec, że odzyskiwanie własnego głosu i narracyjnej autonomii rodzi szereg pytań. Wybrzmiewają one zarówno w przyjętych strategiach realizatorskich, jak i w sytuacjach rozgrywających się przed kamerą, rejestrującą w każdym z przypadków złożoność procesu dekolonizacji i towarzyszących mu przemysłów.

Dekolonizacja a dziedzictwo

Mati Diop zrealizowała swój dokument *Dahomej* zgodnie z rytmem wyznaczonym przez podróż, którą mają odbyć rzeźby przechowywane dotąd w paryskim Musée du quai Branly do kraju swojego pochodzenia. Chociaż Królestwo Dahomeju już nie istnieje – kres jego funkcjonowaniu od 1600 do 1904 roku przyniosła kolonizacja przez Francuzów – to znajdująca się współcześnie na tym obszarze Republika Beninu gotowa jest na przyjęcie odzyskanych dóbr. Wprawdzie z około 7 tys. zagrabionych wytworów tylko 26 podległo restytucji, lecz nawet ta niewielka liczba stanowi znaczący wkład do rekonstruowanej w niepodległym kraju tradycji przedkolonialnej. Planowany transport poprzedzają staranne opisy i przegląd każdego z przedmiotów, dokonywane z udziałem specjalistów z Afryki, których obecność potwierdza dokonującą się dekolonizację sfer związanych z kolekcjonowaniem, konserwacją i udostępnianiem sztuki.

Zbliżenia na detale afrykańskich figur, drewniane lub metalowe konstrukcje i elementy zdobnicze potęgują poczucie ich ważności i wartości – historycznej oraz symbolicznej. Reżyserka nie ogranicza się jednak do katalogującego oglądu i wprowadza do swojego dokumentu dodatkową perspektywę, wyznaczoną przez obdarzone głosem i upodmiotowione rzeźby. Wypowiedzi posągów przełamują sformalizowaną

[12] Esmaeil Zeiny, op. cit., s. 9.

muzealną narrację, a alternatywność prowadzonej przez nie opowieści wzmacnia fakt, że to z punktu widzenia „ożywionych” obiektów ukazane jest ich pakowanie do drewnianych skrzyń i zabezpieczanie przed ewentualnymi uszkodzeniami. Kolejne sekwencje już na benińskim lotnisku pokazują, że ekspedycja przebiegła pomyślnie, a po uroczystym powitaniu przez władze i przedstawicieli całej społeczności kolekcja rozstaje ustawiona w nowej siedzibie.

Jeszcze w trakcie załadunku w Paryżu jedna z rzeźb stwierdza, że targają nią dwie obawy – pierwsza, że po przyjeździe do miejsca swego pochodzenia niczego nie rozpozna, druga, że przez nikogo nie zostanie tam rozpoznana. Ten subiektywny komentarz oddaje napięcia związane z dekolonizacją i złożonością towarzyszących jej działań. Diop pokazuje, że problemów tych są świadomi sami Benińczycy, o czym świadczy sfilmowana przez nią dyskusja, którą zorganizowano w sali uniwersyteckiej tuż po sprowadzeniu z Francji odzyskanych dóbr. Z wypowiedzi głównie młodych uczestników jasno wynika, że przewiezienie rzeźb z Europy i umieszczenie ich w nowo wybudowanym gmachu to tylko fragment postkolonialnych przemian, które powinny zachodzić w różnych sferach. W komentarzach pojawiają się więc wątpliwości co do roli instytucji muzealnych, zwłaszcza w kontekście ich ograniczonej dostępności dla osób, których nie stać na poznawcze wyjazdy. Rodzą się pytania o powszechność i zakres edukacji oraz jej rolę w kształtowaniu świadomości kulturowej, która budowana jest głównie na podstawie przekazów popularnych – zglobalizowanych, obfitujących w amerykańskie produkcje. W rozbudowanej sekwencji rozmowa o odzyskanej kolekcji przekształca się w emocjonalną debatę na temat przeszłości przed- i kolonialnej, związanego z nią dziedzictwa i jego znaczenia dla współczesnej tożsamości mieszkańców kraju i regionu.

W połączeniu przez Diop w jednym dokumencie wątków wystawy tradycyjnych rzeźb oraz toczącej się wokół niej dyskusji można doszukać się analogii do programu I Międzynarodowego Kongresu Kultury Afrykańskiej^[13] w 1962 roku. Wydarzenie to uważane jest za rewolucyjne i bezprecedensowe, jeśli chodzi o prezentację i omówienie afrykańskiej sztuki oraz muzyki, zwłaszcza że odbyło się w gorącym okresie odzyskiwania niepodległości przez skolonizowane państwa kontynentu. Obradom otwartym dla publiczności towarzyszyła prezentacja twórczości artystycznej z Afryki. Zorganizowano ją w ukończonym w 1957 roku budynku Rodezyjskiej Galerii Narodowej, zaprojektowanym według modernistycznych wyznaczników architektury europejskiej i przeznaczonym przez władze kolonialne do ekspozycji dzieł zachodnich. Jak relacjonuje Barbara Murray^[14], wystawę otworzył nigeryjski badacz Saburi Oladeni Biobaku, który uznał ją, jak i cały kongres, za wyraz nowego sposobu studiowania kultury afry-

[13] International Congress of African Culture (ICAC) odbył się w dniach od 1 do 11 sierpnia 1962 roku w Salisbury w Południowej Rodezji – obecnie Harare w Zimbabwie.

[14] Zob. Barbara Murray, *The 1962 First International Congress of African Culture. A Brief Report*, „Nka. Journal of Contemporary African Art” 2018, nr 42–43, s. 74–94.

kańskiej. Jego zdaniem miałby on polegać na wyjaśnianiu zafałszowań z przeszłości i dialogu umożliwiającym „lepsze zrozumienie pomiędzy rasami, świadomymi swojego wkładu do światowych osiągnięć określanych mianem cywilizacji”[15].

Trzyczęściowa ekspozycja objęła 236 wytworów sztuki afrykańskiej, wypożyczonych z krajów ich pochodzenia, odzwierciedlających wielowątkową historię kontynentu i jego zróżnicowanie kulturowe. W pierwszym dziale zaprezentowano między innymi terakotowe postacie wytworzone w kulturze Nok, tablice i rzeźby z brązu (zdobiące niegdyś pałac Królestwa Beninu), maski i figury z Dahomeju. Druga część dotyczyła współczesnej, nietradycyjnej sztuki afrykańskich twórców, a trzecia odnosiła się do afrykańskich wpływów na szkoły zachodnie, między innymi na: Georges’a Braque’a, Maxa Ernsta, Pabla Picassa, Amedeo Modiglianiego. Opis w katalogu wyjaśniał, że chciano w ten sposób „udowodnić ludziom [...] kilka mniej znanych faktów [...], pokazać, co geniusz europejski zawdzięcza starożytnemu geniuszowi z Afryki”[16].

Jak podsumowuje Murray, dokonano wówczas „demistyfikacji wszechobecnych mitów o czysto europejskim pochodzeniu zachodniej, tak zwanej rozwiniętej kultury”, a jednocześnie zweryfikowano założenia o „białej wyższości” i o kolonizacyjnej „misji cywilizacyjnej”[17]. Uważa się, że kongres i ekspozycja z 1962 roku przyczyniły się do upowszechnienia sztuki z Afryki i dostrzeżenia jej osiągnięć estetycznych, a równocześnie do wzmocnienia „czarnej świadomości”[18]. Zwłaszcza że oba wydarzenia zwróciły uwagę na rolę kultury w afrykańskim życiu politycznym i społecznym, które podlegało w tym czasie radykalnym zmianom, ukazując „potencjał sztuki w formułowaniu, wyrażaniu i nadawaniu dostojności czarnej tożsamości”[19]. W trakcie kongresu przestrzeń galerii narodowej stała się miejscem prezentacji dziedzictwa kontynentu oraz niezależnego myślenia o tożsamości budowanej w oparciu o działania artystyczne i przez nie wyrażanej. Jak pokazuje *Dahomej*, afrykańskie muzea nadal pozostają przestrzenią, w której dokonuje się przepracowywania kolonialnej przeszłości oraz redefinicji znaczeń związanych z rdzenną sztuką i dziedzictwem kulturowym.

Dokumenty filmowe a krytyka kolonializmu

Ekspozycja afrykańskich rzeźb jako narzędzie krytyki kolonializmu pojawiała się w filmie *Posągi też umierają* dekadę przed kongresem w 1962 roku. Alain Resnais, Chris Marker i Ghislain Croquet zatytułowali swój dokument w prowokacyjny sposób, zwracając uwagę na status i kondycję zbiorów muzealnych, które powstały w dobie ekspansji kolonialnej. Zamieszczona w czołówce informacja, że realizacja była możliwa dzięki współpracy z przedstawicielami Muzeum Brytyjskiego, władzami Muzeum Konga Belgijskiego (obecnie Królewskie Muzeum

[15] Ibidem, s. 76.

[16] Ibidem, s. 77.

[17] Ibidem, s. 91.

[18] Ibidem.

[19] Ibidem, s. 92.

Afryki Środkowej) oraz z paryskim Muzeum Człowieka (Musée de l'Homme), nabiera ironicznego wydźwięku w zestawieniu z komentarzem otwierającym film. Jest w nim mowa o tym, że kiedy ludzie umierają, trafiają do historii, natomiast kiedy umierają posągi, trafiają do sfery kultury, po czym znikają, a umieszczone w muzeum stają się obiektem badań dla historyków sztuki. Paradoks opowieści, którą zawarto w prologu, polega na tym, że to właśnie kolonialne instytucje muzealne, takie jak te wymienione na wstępnej planszy, są odpowiedzialne za śmierć rzeźb – pozbawionych swojego oryginalnego kontekstu i zredukowanych do roli eksponatu.

Resnais, Marker i Croquet postanowili na powrót ożywić obiekty wydobyte z gablot i magazynów, odsłaniając ich oryginalności i niepowtarzalny charakter za pomocą kompozycji kadrów oraz montażu. Muzyka Guya Bernarda i narracja głosem Jeana Négroni określają rytm opowieści, która została podporządkowana uważnemu oglądowi i eksploracji szczegółów oraz rzeźb, które twórcy z uwagą sfilmowali w ciągu coraz większych zbliżeń na oczy, usta, motywy zdobnicze, ożywiając je za pomocą montażu w rytm dynamicznej muzyki. Kamera nieustannie się porusza, a panoramy i zmieniające się ujęcia sprawiają, że poszczególne figury ludzi i zwierząt zdają się uwalniać z gablot i wchodzić ze sobą w interakcję (osiągniętą za pomocą kompozycji kadrów). Zwłaszcza że światło wydobywające je z ciemnego tła sprawia, iż nabierają wielowymiarowości, którą tracą w cieniu muzealnych zakamarków. Wśród sfilmowanych obiektów pojawia się także postać kobieca z Beninu, ukazywana tak, by wyeksponować jej charakterystyczne rysy, nadające portretowi cechy indywidualne. Rejestracji wytworów artystycznych towarzyszy komentarz mówiący o równie starej co europejska albo bliskowschodnia tradycji sztuki afrykańskiej, która pozostaje nieznana, mimo że zachwyca swoją estetyką i kunsztem wyrobami użytkowymi i przedmiotami kultu. Aby je dostrzec, konieczna jest zmiana perspektywy oglądu i wyjście poza kolonialną poetykę, podtrzymywaną przez instytucje i dyskurs wiedzy.

Wizja zaproponowana w dokumencie stanowi alternatywę dla powierzchownego obcowania ze sztuką, przedstawionego w początkowych ujęciach, które ukazują zwiedzających obojętnie przechodzących przez ekspozycję i tylko pobieżnie rzucających na nią okiem. Z perspektywą przyjętą przez reżyserów koresponduje spojrzenie młodej kobiety, której wygląd wskazuje na nieeuropejskie korzenie. Z zaciekawieniem przygląda się ona obiektowi podpisanemu ogólnikowo jako maska afrykańska, której zbliżenie zostaje skonfrontowane z jej własnym wizerunkiem. Figura ujęcia-kontrujęcia stwarza poczucie bezpośredniego kontaktu między zwiedzającą a obiektem i daje złudzenie dialogu, który opiera się na uważności i zainteresowaniu. Jest to jednak przypadek odosobniony. Przekonanie twórców o dominacji kolonialnego podejścia do sztuki afrykańskiej symbolizuje gest zasuwania szyby i zamykania gabloty, w której umieszczona jest jedna z rzeźb – skazana na muzealne trwanie i symboliczną śmierć. Gorzka konkluzja jeszcze dobitniej wybrzmiewa pod koniec filmu, gdy kamera w coraz szerszym planie

pokazuje wnętrze, w którym na półkach stoją słoczone eksponaty, zasłaniające się nawzajem i pozostające poza zasięgiem ludzkiego wzorku.

Francuski dokument wykorzystuje motyw muzealnych ekspozycji i znajdujących się w nich eksponatów do tego, by połączyć różne wątki i tryby opowiadania – od edukacyjnej narracji po zaangażowaną publicystykę. Sztuka staje się punktem wyjścia do krótkiego wprowadzenia na temat historii Afryki, którą zilustrowano ujęciami archaicznych wytworów ceramicznych. W ich zdobieniach znalazły się bowiem pierwotne zarysy konturów i schematyczne mapy kontynentu, którego wizja staje się pretekstem do podjęcia krytycznej refleksji nad ekspansją kolonialną oraz eksploatacją zasobów i ludzi. Zmontowane fragmenty kronik pokazują uczestników egzotycznych spektakli, do których zredukowano rdzenną sztukę i obyczaje, pozbawiając je oryginalnych funkcji i znaczeń. Reżyserzy sięgnęli po materiały archiwalne, które prezentowały społeczności afrykańskie podczas tanecznych rytuałów, zabawy i pracy, po czym zestawili je z zapisem kolonialnej dominacji: wojskowej, instytucjonalnej (szpitale, transport) oraz duchowej i symbolicznej, związanej z chrystianizacją. Szczególnie ostry wydźwięk mają sceny z udziałem czarnych sportowców, lekkoatletów oraz bokserów, których walka na ringu zostaje zmontowana z ujęciami starć ulicznych podczas protestów robotników. Tego rodzaju wizja jednoznacznie wskazywała na konieczność konfrontacji z polityką kolonialną i poniesienia odpowiedzialności za jej skutki. Podobne przesłanie odnośnie do zaangażowania sztuki zawarte było w ujęciach współczesnego malarza, który na swoich obrazach przedstawia realia kolonizacji – zniewolenie przez łańcuchy i przymusową pracę. Radykalizm tych wniosków sprawił, że film Resnais, Markera i Croqueta – mimo nagrody Jeana Vigo w 1954 roku – ocenizowano i był dystrybuowany w okrojonej wersji. W całości udało się go pokazać dopiero w latach 60., gdy na fali ruchów kontrkulturowych jego antyimperialna wymowa nie tylko przestała budzić kontrowersje, ale wręcz zyskała na aktualności.

Jak wskazuje tytuł *Posagi też umierają*, najważniejsza w podjętej dyskusji była kwestia sztuki afrykańskiej, którą twórcy próbowali wyswobodzić z kolonialnych przestrzeni muzeów. Podobne nastawienie można odnaleźć w podejściu dekolonizacyjnym, polegającym na rewizji kolonialnych modeli zbieractwa i kolekcjonerstwa. Linda Tuhiwai Smith zwraca uwagę na fakt, że: „Idea, że kolekcjonerzy w zasadzie ratowali artefakty od rozpadu i zniszczenia, a także od samych rdzennych mieszkańców, legitymizowała działania, które obejmowały również handel komercyjny oraz czystą i prostą grabież. [...] Rdzenna własność [ang. *indigenous property*] ciągle jest przetrzymywana w «kolekcjach», które z kolei są umieszczane w muzeach lub galeriach prywatnych” [20]. Badaczka podkreśla, że tych właśnie kolekcji dotyczą wysiłki rdzennych społeczności, by odzyskać należące do nich pozostałości po przodkach –

[20] Linda Tuhiwai Smith, *Colonizing Knowledges*, [w:] *Indigenous Archaeologies. A Reader on Decoloni-*

zation, red. Margaret Bruchac, Siobhan Hart, H. Martin Wobst, Routledge, New York 2010, s. 59.

obiekty kultu i wyroby artystyczne, stanowiące ich dziedzictwo kulturowe, redukowane często na Zachodzie do kategorii „artefaktów”[21].

Reżyser Nii Kwate Owoo byłby w tym kontekście przedstawicielem rdzennej ludności, który w swoim filmie *Ukrywanie mnie* nie tylko domagał się rewizji kolonialnej polityki wobec sztuki afrykańskiej, zgromadzonej w Muzeum Brytyjskim, lecz także dokonywał interwencji w jego przestrzeni. Jak podkreśla w wywiadzie, po zakończeniu szkoły filmowej chciał początkowo nakręcić materiał o głównej ekspozycji afrykańskich wytworów, które rozmieszczono w szklanych gablotach. Wymagało to zgody kuratora (który był, jak się później okazało, dawnym urzędnikiem kolonialnym)[22], więc umówił się na oficjalne spotkanie. Wypożyczył sobie nawet na tę okazję trzydziściowy garnitur, który potraktował jako kostium mający mu pomóc w uzyskaniu wymaganego pozwolenia. Czasowa rezygnacja z czarnego stroju, który nosił jako członek nowo powstałej organizacji Black Unity and Freedom Party, nie oznaczała porzucenia radykalnych przekonań. Dlatego kiedy okazało się, że odpowiednio ubrany zrobił na tyle dobre wrażenie, iż pokazano mu podziemne magazyny, gdzie spoczywa większość afrykańskich eksponatów, postanowił na nich skupić całą uwagę i ukazać skalę grabieżczej polityki imperialnej. Sfilmował rzędy półek i drewnianych skrzyń wypełnionych owiniętymi w plastikowe worki, wywiezionymi niegdyś przedmiotami, na które patrzył jako na część historycznego dziedzictwa swoich przodków, co, jak przyznaje, było dla niego niezwykłym, duchowym doświadczeniem. W efekcie krótkometrażowy dokument, nakręcony w ciągu jednego dnia, stał się zapisem niechlubnej spuścizny kolonializmu, a jednocześnie formą archiwizacji wielowiekowego trwania sztuki afrykańskiej. Świadomość jej wartości i kulturowego znaczenia była wówczas dla reżysera kluczowa w budowaniu własnej tożsamości jako Afrykańczyka i czarnego aktywisty. Pół wieku później cyfrowa kopia filmu dotarła za pośrednictwem syna autora do Stanów Zjednoczonych, gdzie zyskała nową odśłonę w kontekście ruchu Black Lives Matter. Obraz sprzed pół wieku ponownie stał się źródłem wiedzy o przed- i kolonialnej przeszłości, odkrywanej przez kolejne pokolenia.

Definicji dekolonizacji jako rodzaju odpisywania na przekazy z przeszłości, zaproponowanej przez Esmaeila Zeiny’ego, odpowiada podejście Isaaca Julienu do kolonialnego dziedzictwa, z którym podejmuje on wielowątkowy i multimedialny dialog. Projekt *Raz jeszcze... (Posągi nigdy nie umierają)* zrealizowany najpierw w formie instalacji, a następnie jako film dokumentalny stanowi formę przepisania kolonialnej historii sztuki afrykańskiej i afroamerykańskiej. Tytuł nawiązuje do filmu Resnais, Markera i Croqueta, przez co podkreślona

**Sztuka i tożsamość
Afroamerykanów**

[21] Ibidem, s. 59.

[22] Zob. Wywiad z Nii Kwate Owoo: *British Museum's Underground City of Looted Treasures*,

https://www.youtube.com/watch?v=Fxtno_WIzYk
(dostęp: 10.06.2024).

zostaje ciągłość krytycznego podejścia, ale jednocześnie parafrazuje go w polemiczny sposób, który zmienia negatywny wydźwięk oryginału. Julien nabrał przekonania o nieśmiertelności posągów w trakcie badań w archiwach fundacji założonej przez Alberta C. Barnes'a – amerykańskiego kolekcjonera sztuki, który z uwagą śledził dokonania afroameerykańskich twórców w ramach tzw. renesansu Harlemu. Poświęcił im nawet esej, który ukazał się na łamach czasopisma „Survey Graphic”, redagowanego przez filozofa i pisarza Alaina Locke'a, uznawanego za ojca harlemskiego odrodzenia. Publikacje świadczą o tym, że Barnes i Locke potrafili dostrzec wartość zarówno afrykańskiego dziedzictwa, zgromadzonego w muzeach i prywatnych zbiorach, jak i rodzącej się sztuki współczesnej, będącej dziełem czarnoskórych artystów i artystek. Julien postanowił więc odtworzyć poglądy obu mężczyzn, oddając im głos w swoim projekcie, do którego zaangażował zawodowych aktorów, by wcieliли się w historyczne postacie. Pozwoliło to na ponowne spotkanie Barnes'a (Danny Huston) i Locke'a (André Holland), którzy zostali bohaterami filmowych opowieści nakręconych w zabytkowych sceneriach The Barnes Collection, Pennsylvania Academy of Fine Arts w Filadelfii, The Pitt Rivers Museum na Uniwersytecie Oxfordzkim, gdzie Locke był pierwszym czarnoskórym stypendystą. Obaj bohaterowie spacerują po salach wypełnionych eksponatami, z których ogromna część została zgromadzona w wyniku kolonialnej eksploracji i eksploatacji krajów globalnego Południa. Oglądaniu towarzyszą komentarze odnośnie do tożsamości i dziedzictwa osób pochodzenia afrykańskiego, których dorobek artystyczny został albo całkowicie wykluczony z dyskursu historii sztuki, albo zaklasyfikowany jako prymitywny.

Julien, zgodnie z założeniami dekolonizacji, oparł koncepcję swojej instalacji na dialogu z przeszłością. Sfilmowane sceny z udziałem Barnes'a i Locke'a zostały więc wyświetlone na ekranach rozmieszczonych w przestrzeni galeryjnej^[23], w której odbywały się także projekcje innych materiałów wizualnych. Znalazły się wśród nich ujęcia przedstawiające czarnoskórą kuratorkę (Sharlene Whyte), która ogląda w Pitt Rivers Museum obiekty z epoki kolonialnej, stłoczone na półkach i w gablotach w ilości oddającej skalę grabieży. Motyw ten jest bezpośrednim nawiązaniem do francuskiej realizacji *Posągi też umierają*, w której pokazana została zwiedzająca kobieta, a jej uważne spojrzenie sygnalizowało potrzebę interwencji w politykę muzealną i zmiany perspektywy oglądu. Julien, podobnie jak Resnais, Marker i Croquet, także wprowadził do swojej opowieści współczesnego artystę i jego dzieła. Wykorzystał rzeźby Matthew Angelo Harrisona, które zestawiał ze scenami ukazującymi przy pracy rzeźbiarza Richmonda Barthéa – pierwszego czarnego uczestnika Whitney biennale – dla którego Locke był mentorem.

[23] Premierowy pokaz instalacji Isaaca Julienu miał miejsce w The Barnes Foundation w 2022 roku. W kolejnych latach była pokazywana między innymi

w Tate Britain (2023) i w The Museum of Contemporary Art Australia (2024).

Pierwszy człon tytułu instalacji Juliena (a później także filmu) *Raz jeszcze... (Posągi nigdy nie umierają)* sugeruje ponowne nawiązanie do krytyki kolonializmu, podjętej w kinie między innymi przez Francuzów, oraz do własnej twórczości. Włączenie fragmentów filmu *Looking For Langston* (1989), pozwoliło reżyserowi wykorzystać elementy biografii afroamerykańskiego poety, pisarza i aktywisty Langstona Hughesa, ale także podkreślić własne, performatywne podejście do dekolonizacji, dzięki któremu udało mu się połączyć sceny inscenizowane z dokumentami o życiu artystycznym w Harlemie i dokonać queerowej interpretacji epoki. Fascynacja Juliena aktywnością Afroamerykanów w sztuce pierwszych dekad XX wieku wynika między innymi z jego zainteresowań procesem emancypacji i przekraczania sfery niewidzialności przez osoby wykluczane ze względów na orientację płciową i kolor skóry. Zgłębiany przez niego nurt jest zresztą uznawany za „pierwszą wspólną odpowiedź na marginalizację Czarnych we współczesnej cywilizacji”[24].

Kwestię rasowego wykluczenia podnoszono już na panafrykańskim kongresie w Londynie w 1900 roku, ale dopiero w latach 1919–1934 czarnym pisarzom, artystom, muzykom, antropologom, głównie afroamerykańskiego i karaibskiego pochodzenia, udało się „przeformować kulturową epistemologię nowoczesnej czarności [ang. *modernist blackness*], opartą na różnicy rasowej i na wyobrażonym dziedzictwie afrykańskim”[25]. Podobne nawiązania do estetyki afrykańskiej pojawiły się w ruchu artystycznym w Kingston na Jamajce, gdzie w latach 1922–1946 powstawały prace nawiązujące do sztuki ludowej oraz do afrykańskiego pochodzenia większości czarnych mieszkańców wyspy. Symbolem dla tego ruchu stała się rzeźba Edny Manley zatytułowana *Negro Aroused* (1935), przedstawiająca tors mężczyzny z głową uniesioną w górę, co interpretowano jako gest buntu. Równie symboliczna była praca *Etiopia* (1921), przygotowana przez Metę Vaux Warrick Fuller na wystawę *America's Making*, podczas której William E.B. Du Bois zorganizował sekcję poświęconą sztuce afroamerkańskiej. Rzeźbę Fuller przedstawiającą kobietę, której dolna część ciała pozostaje nadal „z mumifikowana”, osłonięta bandażami, podczas gdy głowa i ramiona są już wyswobodzone, uznaje się za jedną z najważniejszych prac panafrykańskich. Jej znaczenie wynika z faktu, że – jak podkreślała sama artystka – ukazuje ona moment przebudzenia i wyzwolenia Czarnej postaci.

Co ciekawe, zwłaszcza w kontekście nawiązania Juliena do filmu *Posągi też umierają*, przemyslenia amerykańskie znalazły swoje przełożenie na działania we Francji, gdzie dyskusję ze spojrzeniem kolonialnym we Francji podjął w latach 30. XX wieku ruch literacki, filozoficzny i polityczny, zwany *Négritude*[26]. Jego członkowie po-

[24] Ugochukwu-Smooth C. Nzewi, *The Dak'Art Biennale and Global Black Cultural Politics in the Twentieth Century*, „Nka. Journal of Contemporary African Art” 2018, nr 42–43, s. 99.

[25] Ibidem.

[26] Zob. Souleymane Bachir Diagne, *Négritude as Existence*, „Nka. Journal of Contemporary African Art” 2018, nr 42–43, s. 10–19.

chodzący z Senegalu i z Martyniki zetknęli się w Paryżu z twórczością przedstawicieli renesansu Harlemu, co zainspirowało ich do własnych działań, mających na celu „duchowe, intelektualne i kulturowe przypominanie [ang. *re-membering*] o kontynencie afrykańskim oraz o pochodzącej z niego diaspory” [27].

Dokument *Dahomej* oraz instalacja i film *Raz jeszcze... (Posłgi nigdy nie umierają)* podejmują kwestie dekolonizacji sztuki afrykańskiej z perspektywy twórców utożsamiających się z dziedzictwem kulturowym kontynentu, a równocześnie dostrzegających potrzebę zrewidowania dotyczących go narracji i reprezentacji. Stąd w obu pracach obecność zinstytucjonalizowanych kolekcji, odzwierciedlających kolonialny porządek, który wymaga przepracowania i, jak sugerował Zeiny, odpisania w dialogicznej formie. Zarówno Diop, jak i Julien swoje filmy osadzili w kontekstach, w których – jak ujęli to redaktorzy tomu o przemieszczeniach w kulturze południowoafrykańskiej – „pojęcia «kolonialny» i «imperialny» nie mogą mieć nic z niewinności, którą można im przypisać w euro-amerykańskim świecie, gdzie uważa się, że definiują przeszłą epokę” [28]. Warto pamiętać o inicjatywach promujących prace współczesne, takich jak biennale sztuki Dak’art, powołane przez władze Senegalu w 1989 roku. Ugochukwu-Smooth C. Nzewi zauważa, że przed powstaniem tego cyklicznego wydarzenia czarni afrykańscy i niezachodni artyści byli marginalizowani w głównym nurcie sztuki, teraz prezentują swoje prace na światowych wydarzeniach [29]. Senegalskie biennale gromadzi twórców z Afryki oraz afrykańskich diaspor, zgodnie ze strategią „geopolitycznej integracji opartej na solidarności ideologicznej” [30], odwołującą się do założeń panafrkanizmu. Jego specyfika wynika z tego, że jednocześnie stara się odpowiadać wymogom i potrzebom współczesnej polityki kulturalnej, jak i wykorzystywać „złożoną i często trudną globalną historię Czarnych” [31].

BIBLIOGRAFIA

- Arrioja Gabriel Mestre et al., *Kwestionariusz: kultura wizualna rasy*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2020, nr 28. <https://doi.org/10.36854/widok/2020.28.2295>
- British Museum’s *Underground City of Looted Treasures*, https://www.youtube.com/watch?v=Fxtno_WIzYk (dostęp: 10.06.2024).
- Coovadia Imraan, Parsons Cólín, Dodd Alexandra, *Introduction. Reflections from the Cracked Lookingglass*, [w:] *Relocations. Reading Culture in South Africa*, red.

[27] Ibidem, s. 13.

[28] Zob. Imraan Coovadia, Cólín Parsons, Alexandra Dodd, *Introduction. Reflections from the Cracked Lookingglass*, [w:] *Relocations. Reading Culture in South Africa*, red. Imraan Coovadia, Cólín Parsons, Alexandra Dodd, University of Cape Town Press, Claremont 2016, s. 14.

[29] Zob. Ugochukwu-Smooth C. Nzewi, op. cit., s. 98.

[30] Ibidem.

[31] Ibidem.

- Imraan Coovadia, Cóilín Parsons, Alexandra Dodd, University of Cape Town Press, Claremont 2016, s. 9–17.
- Murray Barbara, *The 1962 First International Congress of African Culture. A Brief Report*, „Nka. Journal of Contemporary African Art” 2018, nr 42–43, s. 74–94. <https://doi.org/10.1215/10757163-7185785>
- Nzewi Ugochukwu-Smooth C., *The DakArt Biennale and Global Black Cultural Politics in the Twentieth Century*, „Nka. Journal of Contemporary African Art” 2018, nr 42–43, s. 96–109. <https://doi.org/10.1215/10757163-7185797>
- Rhys Jean, *Szerokie Morze Sargassowe*, tłum. Maryla Topczewska-Metelska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987.
- Tuhiwai Smith Linda, *Colonizing Knowledges*, [w:] *Indigenous Archaeologies. A Reader on Decolonization*, red. Margaret Bruchac, Siobhan Hart, H. Martin Wobst, Routledge, New York 2010.
- Zeiny Esmaeil, *Introduction. The Rest and Decolonial Epistemologies*, [w:] *The Rest Write Back. Discourse and Decolonization*, red. Esmaeil Zeiny, Brill, Leiden 2019, s. 1–15.